Gestando o desconhecido: a multifacetada, tortuosa e polissêmica representação da maternidade na sétima arte

Adriana Falqueto Lemos
Hugo Felipe Quintela

Confrontar filmes de épocas diferentes pode iluminar discussões já existentes que concernem às representações do feminino, de relações de poder que homens e mulheres mantêm e, nesta discussão, do papel da mulher enquanto mãe. Pode-se argumentar que, sendo a maioria dos filmes produções estrangeiras e de mercado, tais narrativas seriam pobres ou deslocadas, e que talvez acrescentassem pouco ao diálogo sobre as questões femininas. Em contrapartida, não há nada nas produções que nos distancie das nossas próprias questões: longas-metragens são produtos culturais que nos apresentam dilemas da mulher no mercado de trabalho, da mulher que faz arte, da mulher que ama, da mãe, em resumo, da mulher. Estas produções cristalizam, afirmam, fortalecem ou constroem representações sobre ser mulher e dizem sobre a comunidade em que vivemos.

A discussão sobre a maternidade nos filmes se dará em torno da ideia de que um filme é – assim como uma obra literária, uma obra de arte e uma obra musical – um produto cultural que encerra e imbrica em si a sociedade, a cultura, a política, a economia e a história na qual o seu autor está inserido.

Este conceito de que o mundo que cerca o autor é sua fonte inspiradora já foi discutido por Aristóteles e a ideia de *mimesis*, que tratava o assunto e a estética da obra de arte, por exemplo, da tragédia, como uma imitação da vida real. Se a plateia assistia à apresentação, que era uma imitação da vida, ela posteriormente iria imitar a tragédia. A mesma ideia é discutida também por Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (2006). Debord problematiza esse conceito de mimese ao entender que o "espetáculo" é, ao mesmo tempo, "[...] o resultado e o objetivo do modo dominante de produção" (DEBORD, 2006, p. 6, tradução nossa). O espetáculo, que está em todas as mídias, é uma representação da vida, e por isso a representa, como que fosse um espelho e o modelo a ser seguido. Por meio da contemplação desse espetáculo, o espectador absorve-o mimeticamente. Nesse sentido, "[...] a realidade surge com o espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e o suporte da sociedade vigente" (DEBORD, 2006, p. 8).

Dentro do estudo da literatura, Antônio Candido expõe em *Literatura e sociedade* (2010) processos de criação de comunidades primitivas e contemporâneas e suas obras. Comunidades mais primitivas e ligadas a meios de produção economicamente vinculados, por exemplo, à criação de gado, tinham uma conexão tão forte com seus animais que seus nomes, seus adjetivos e sua visão de mundo estavam intimamente atrelados à vida bovina. As metáforas de seus poemas só podem ser compreendidas e só puderam ser produzidas em relação com a natureza, a economia, as relações de trabalho e os modos da comunidade (CANDIDO, 2010, p. 68-70). Candido nos explica que assim é o fazer artístico: a nossa abstração e subjetivação estão intimamente ligadas com o mundo cotidiano ao qual estamos atrelados. É a partir desse mundo físico que ficcionalizamos, que constituímos nossa imaginação.

Aliás, um objeto cultural tem em sua composição nuclear, dentre outros sentidos, o senso da subjetividade do autor e o modo como este se relaciona com seu tempo e com o espaço que ocupa – com este contexto a que nos referimos anteriormente. A expressão artística dá voz a um ser social, assim sendo, "toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confidência, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma *expressão*" (CANDIDO, 2010, p. 147, grifos do autor).

A cultura é conjugada por representações do que seja o papel dos gêneros, da educação, do livro, do filme, do filho, do pai, da mãe, etc. Mas, o que deve ser a representação de uma mãe – sobre o que se espera que seja seu comportamento, sua aparência, sua identidade – na sociedade em que vivemos não tem, necessariamente, relação com o que é real ou verdadeiro. Como Sandra Jatahy Pesavento discorre em *História & história cultural* (2004, p. 41), "a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade". Ou seja, existe uma representação de algo porque esta representação é aceita como verossímil, e não por ser necessariamente verídica. E essa verossimilhança de um conjunto de representações, de noções do que essas o sejam, só é possível dentro de uma sociedade que corrobore e que se configure nesse esquema.

A "mãe ideal" só existe no imaginário social porque a manutenção dessa representação é mantida e reificada – seja através dos ensinamentos que as gerações passam de uma pra outra, seja através da mídia, seja através da economia e da política, seja através da maneira como as pessoas se relacionam e da dinâmica que faz toda a estrutura social funcionar. Essa ideia de representação é explicada por Roger Chartier em *A história cultural entre práticas e representações* (2002, p. 21), e pode ser "entendida, deste modo, como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme". Ou seja: tem-se uma imagem de algo e que vale como uma espécie de "modelo", já

que corresponde às expectativas sobre aquilo que lhe era o referencial. Essas operações que classificam socialmente também hierarquizam, porque organizam e ordenam

> (...) as práticas e os signos que levam a reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um status, uma categoria, uma condição; e, por último, as formas institucionalizadas pelas quais alguns "representantes" (indivíduos singulares ou instâncias coletivas) encarnam, de maneira visível e durável – "presentificam" – a coerência de uma comunidade (CHARTIER, 2002, p. 33-34).

Por isso, percebemos que as representações surgem e se estabilizam através de um sistema de identidades, de rejeição ou aceitação de certas práticas. "É neste sentido que as representações do mundo social 'produzem' a realidade deste mundo" (CHARTIER, 2002, p. 34). Para o autor,

> As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 2002, p. 17).

Assim sendo, certas representações ganham força de forma estratégica. Observemos, por exemplo, as expressões maternais: "rainha do lar", "mãe coruja", "mãezona", "colo de mãe", "na barra da saia da mamãe", "mãe solteira", "casa da mãe Joana", "coração de mãe", etc. Nessa ótica, a "rainha do lar" seria a mãe que atingiu o estado de perfeição e que consegue cuidar dos filhos e da casa; mas, o que dizer da "mãe solteira"? Quais significados se imbricam nesta expressão?

As representações desenham o mundo social em que vivemos, e isso se dá por meio de práticas que são apropriadas e que se tornam práticas novamente. Esse movimento circunscreve a história cultural de um povo, e é por meio da apropriação dessas represen-

tações que um artista cria outras representações. Ele se apropria das representações já existentes, e, para que suas apropriações possam ser absorvidas e para que se tornem novas representações, elas passam pelo crivo social que observa verossimilhanças com as representações já existentes e legitimação social.

Podemos então entender que tais representações se enquadram em partes de realidades que configuram o nosso social, elas não tem uma matriz geradora, pois sua produção é discursiva. Nesse sentido, as proposições contidas em *A construção social da realidade*, de Berger e Luckmann, o termo "realidade por excelência" nos ajuda a produzir uma compreensão do motivo pelo qual determinadas representações sobre o materno são recorrentes e hegemônicas, sendo quase sempre uma performance que se impõe sobre as mulheres, sendo elas mães ou não. Segundo esses autores:

> Entre as múltiplas realidades há uma que se apresenta como sendo a realidade por excelência. É a realidade da vida cotidiana. Sua posição privilegiada autoriza a dar-lhe a designação de realidade predominante. A tensão da consciência chega ao máximo na vida cotidiana, isto é, esta última impõe-se à consciência de maneira mais maciça, urgente e intensa. É impossível ignorar e mesmo é difícil diminuir sua presença imperiosa. Consequentemente, força-me a ser atento a ela de maneira mais completa. Experimento a vida cotidiana no estado de total vigília. Este estado de total vigília de existir na realidade da vida cotidiana e de apreendê-lo é considerado por mim normal e evidente, isto é, constitui minha atitude natural (BERGER e LUCKMANN, 2012, p. 38).

Apesar de Candido discorrer mais especificamente sobre a literatura como expressão artística, o cinema surge, em sua fala, como um veículo em continuidade comunicativa que se relaciona diretamente com a arte escrita. Para o autor, a sétima arte foi influenciada pelo folhetim, já que "este gênero veio a influir poderosamente, quase um século depois, sobre a nova arte do cinema, que se difundiu em grande parte, na fase muda, graças aos seriados, que obedeciam mais ou menos aos mesmos princípios, ajustados à tela"

(CANDIDO, 2010, p. 43). Assim é a perspectiva da leitura das representações cinematográficas fundamentada na história cultural e nos estudos de Roger Chartier, como apresentam pesquisadores como Yingjin Zhang, em Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943 (1999); Sheila Schvarzman, em "Cinema brasileiro, história e historiografia" (2008); Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior, em "Sobre o conceito de representação: etnicidade e análise histórica das imagens cinematográficas" (2009); e Felipe Muanis, em "Cinema: entre o texto e o dispositivo" (2010).

> Segundo Chartier, a história cultural substitui história social da cultura, que privilegia as chamadas estruturas econômicas e sociais na análise da produção material e cultural das civilizações, por uma história cultural do social, que ao contrário considera o imaginário social como a fonte das ações individuais e coletivas, materiais e culturais. Essa verdadeira ruptura metodológica no estudo da história implica igualmente a redefinição do próprio conceito de cultura: esse conceito não se limita mais à chamada cultura intelectual e artística, mas passa a englobar toda a produção social, no sentido preciso de que tudo é cultural, isto é, de que toda prática individual ou coletiva tem uma matriz cultural e só pode ser compreendida como produto de uma determinada representação do mundo. O cinema, antes visto com desconfiança ou desinteresse pelo historiador, por não passar de uma diversão popular, por construir justamente mundos autônomos, fantasiosos e de escape, ganha um outro relevo: é lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar da representação (SCHVARZMAN, 2008).

Desta feita, coaduna-se a fala de Santiago Júnior,

> [...] a representação é uma matriz produtora de sentido formada a partir dos sistemas ou padrões classificatórios hierarquizados e hierarquizadores de percepção; ela se organiza na atualização interminável das classificações sociais. Ela é concretizada nos produtos culturais e permite compreender as práticas dos indivíduos enquanto coletividade. Nessa perspectiva, um filme é uma representação formado a partir da atualização das divisões sociais, carregado das tensões sociais, e está sujeito às diferentes "leituras"

> pelas quais uma audiência atualiza e transforma seus sistemas culturais, articula poderes, produz e modifica suas hierarquias (SANTIAGO JÚNIOR, 2009, p. 8).

Levaremos essa discussão adiante, tratando especificamente agora do cinema e de sua autoria. O diretor e articulista Serguei Eisenstein teceu considerações, em seu manifesto *A forma do filme* (2002), comparando o processo de montagem (escolha de cenas, sequência de planos) com a composição de outras obras, como textos e pinturas (p. 22-23; 113; 119). Para o diretor-pesquisador, importava que o cinema não fosse visto como uma expressão artística sem qualquer vínculo com nenhuma outra, mas que a literatura e o estudo dele fossem apropriados na expressividade de outras mídias (p. 25). Eisenstein utiliza-se, por exemplo, dos estudos literários como metodologia para sua crítica (p. 66-69), argumentando que a autoria cinematográfica se manifesta na montagem do longa-metragem, a partir de um processo de seleção de imagens que produz um "texto visual-auditivo" comunicativo.

> A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera. A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido (p. 95).

Observa-se também na fala de outro diretor-pesquisador a ideia de autoria expressa por Candido a respeito do autor literário. Para Truffaut, "um filme é uma etapa na vida do diretor e como o reflexo de suas preocupações no momento" (2000, p. 20). A fala de Patricia Ferreira Moreno se alinha com a de Truffaut já que, segundo a autora, um filme com autoria tem voz própria, e essa voz fala da própria subjetividade do autor, de uma visão de mundo particular, e que leva seus expectadores a refletirem sobre a própria sociedade. "A produção cinematográfica, assim, entra no âmbito da formação do pensamento, revelando-se como rico material de informação sobre a sociedade contemporânea" (MORENO, p. 75), diferente do cinema de mercado, que passa apenas por um processo que se

institui mais como uma adaptação "do material que lhe é imposto pelo produtor, incapaz de personalizar esse material num discurso genuinamente seu" (LIMA, 2012, p. 4). Diferente do cinema massificado – cujo objetivo é atender às necessidades de entretenimento do público, o cinema de autoria tem no diretor seu principal responsável, e suas escolhas produzirão um filme que exprimirá sua visão de mundo, sendo obra sua.

Na breve análise que se desdobrará a seguir, discutem-se três longas-metragens e uma minissérie que versam sobre a gestação e as mudanças físicas e psicológicas que acompanham a mulher nesta fase de transformação; as mães dessas produções e a maternagem compõem parte importante das tramas. Eles são *O bebê de Rosemary* (POLANSKI, 1968), *No limiar da vida* (BERGMAN, 1958), *Semente do diabo* (FRANKENHEIMER, 1979) e a minissérie *O reino* (TRIER, 1994).

A gestação é uma das complexas etapas da vida materna, permeada de sentimentos conflitantes que são discutidos, por exemplo, por Michele Moreira de Souza Klein e Carla Ribeiro Guedes, em "Intervenção psicológica a gestantes: contribuições do grupo de suporte para a promoção da saúde" (2008). Segundo as autoras, "a mulher está vulnerável durante a gestação, exposta a múltiplas exigências, e vivencia um período de reorganização corporal, bioquímica, hormonal, familiar e social que a faz ficar propensa a uma multiplicidade de sentimentos" (p. 863). Para Klein e Guedes, a gestação é um período de mudanças bioquímicas e sociais e envolve a reestruturação das dinâmicas nas relações das pessoas que receberão o bebê. As identidades dos sujeitos envolvidos no processo mudam de "filhos" para "pais". Embora lento, o processo também é brusco, já que as mudanças serão para sempre.

O parto, muito esperado, não é livre de conflitos, já que "a mulher o teme como algo desconhecido, doloroso e também como momento inaugural de concretude da relação mãe-filho; teme também o papel de mãe por este ser mitificado e conter a exigência de a mãe ser um modelo de perfeição" (KLEIN; GUEDES, 2008, p. 864). Segundo Juliane Callegaro Borsa, em "Considerações acerca da relação mãe-bebê da gestação ao puerpério", a relação de amor

entre a mãe e o bebê começa a se construir durante o pré-natal, período que é permeado por muita expectativa e fantasia. É apenas no nascimento que a realidade virá à tona, que o bebê se materializará e suas necessidades reais trarão responsabilidades imediatas para seus cuidadores (2007, p. 312).

Em *O bebê de Rosemary* (POLANSKI, 1968), fica clara a vulnerabilidade maternal e a falta de apoio nesse período sensível. Rosemary Woodhouse (Mia Farrow) e seu marido se mudam para um apartamento no centro de Nova Iorque. Na noite em que chegam para morar na nova casa, ela engravida de seu marido – Rosemary estava inconsciente, mas seu marido disse que não queria perder a oportunidade de tentar ter um bebê. A gestação se transforma em um período de muito sofrimento para Rosemary, que não compreende o motivo de se sentir tão mal, de emagrecer tanto e de começar a ter hábitos alimentares estranhos. Ao final do longa-metragem, Rosemary descobre que participou, contra sua vontade, de um culto satânico e que seu bebê é um monstro.

O sofrimento na gestação de Rosemary e sua angústia quanto ao estado do bebê são conflitos muito próprios do momento de gestação de um feto. As mudanças físicas intensas pelas quais o corpo passa provocam mal-estar e incerteza sobre o estado de saúde tanto da mãe quanto do bebê. O desenvolvimento do bebê, dentro da barriga, anuncia a chegada do momento em que seu estado físico, real, acontecerá. A tensão do filme aumenta à medida que a gravidez avança e que Rosemary percebe a inexorável verdade: ela terá seu filho.

> A realidade do bebê imaginário, na barriga da mãe não é a mesma realidade do bebê recém-nascido. Muitas mães tendem a negar antecipadamente a realidade do seu bebê nas primeiras semanas de vida, sentindo-se assustadas e confusas diante dos primeiros cuidados. No momento em que a criança adquire vida própria, diferente da vida intrauterina, ela incorpora-se, efetivamente, como um novo integrante na família, o que, sem dúvida, transforma o equilíbrio familiar, que já havia passado por algumas transformações durante a gravidez (BORSA, 2007, p. 313).

O horror que se anuncia com o nascimento de um bebê poderá ser o da confirmação de doenças detectadas durante o pré-natal, a descoberta de alguma anormalidade não imaginada anteriormente, ou mesmo a pressão da maternidade/paternidade em face da falta de amparo social. É um momento em que "com o desaparecimento gradativo desta imagem idealizada [do bebê], vem muitas vezes desapontamento, desânimo e a impressão de ser incapaz de enfrentar a nova realidade" (BORSA, 2007, p. 313).

Na minissérie dinamarquesa de oito episódios *O reino* (TRIER, 1994), o hospital Rigshopitalet é o cenário dos conflitos entre o mundo espiritual e a ciência. Uma equipe de médicos se vê no centro do horror quando a enfermeira Judith Petersen (Birgitte Raaberg) engravida do espírito do assassino Age Krüger (Udo Kier). A gestação se desenvolve anormalmente rápida, e o bebê nasce e é internado no hospital, onde cresce desordenadamente. Judith passa por todo esse processo doloroso ao lado de seu filho, aprendendo a perdê-lo dia após dia. O verdadeiro desafio de Judith é o de uma mulher solitária que sempre ansiou por um filho e que, após gestá-lo, precisa abandonar este sonho e deixá-lo partir. A questão é que ela se culpa por ter engravidado nessas circunstâncias, pela sua ignorância e pelo sofrimento do filho, causado pelas más-formações decorrentes da concepção – algo comum no meio maternal, como aponta Viviane Milbradt, em "Afetividade e gravidez indesejada, os caminhos de vínculo mãe-filho" (2008). Segundo Milbradt, "o percurso da afetividade na gravidez indesejada é permeado, principalmente, pelo sentimento de culpa vivenciado, decorrente da rejeição sentida em relação ao feto" (p. 130). Essas mães persistem se sentindo culpadas, o que provoca um desejo de compensação e que se apeguem muito a eles.

Em *Semente do diabo* (FRANKENHEIMER, 1979), Maggie (Talia Shire) está grávida e não consegue contar ao marido. Ambos vão para uma reserva indígena a trabalho do marido, e lá, após comer peixe envenenado por mercúrio, Maggie descobre que sua gestação sofrerá mutações. Sem saber como lidar com a angústia, ela conta ao marido. Maggie e seu marido Rob (Robert Foxworth) não sabem

como lidar com essa gestação, e entram em conflito: a esposa não quer interromper a gravidez. Ao final do longa-metragem, insinua-se que Maggie teve um aborto, o que amenizaria a culpa de ambos pelo destino de seu bebê.

Em *No limiar da vida* (BERGMAN, 1958), três mulheres convivem internadas em uma maternidade de um hospital na Suécia. Cecilia Ellius (Ingrid Thulin) perdeu seu bebê e está revendo sua vida – e sua culpa por não ter desejado aquela gestação. Stina Andersson (Eva Dahlbeck) está no final da gestação, muito ansiosa para que o bebê nasça. A jovem Hjördis Petterson (Bibi Andersson) espera um bebê não programado, é solteira, e ensaia a difícil decisão de ter o bebê e entregá-lo para adoção, já que não conseguiu abortá-lo. Ao final de seu convívio, Celilia, Stine e Hjördis aprendem umas com as outras um pouco mais sobre si próprias e sobre seus papéis, ampliando suas percepções quando se permitem viver um pouco a existência da outra. O amor de Stina por seu filho comove e ensina às suas colegas de quarto o valor da vida, ao passo que quando o bebê falece ao nascer, Cecilia sofre a perda e Hjördis decide voltar pra casa da mãe para manter a gravidez e criar seu filho.

Para além de concentrarmos a nossa atenção apenas na análise fílmica em si, não que ela não seja relevante, a proposta central é percebermos que a representação da maternidade recorrentemente está ligada ao medo, insegurança, culpa da mãe para com o porvir do seu filho.

Nesse sentido, percebemos uma mudança na mentalidade sobre a maternidade ao longo do tempo, uma vez que, como aponta Ariès (1981), na Idade Média, por exemplo, tanto a vida da criança quanto a própria maternidade eram dotadas de outro valor, sendo que nesse período inclusive havia o "infanticídio tolerado".

Foi a partir do século XVIII que a maternidade ganhou novos contornos, aquilo que Giddens (1993) denominou de a "invenção da maternidade". A partir desse momento, um conjunto de mudanças na perspectiva da maternidade começou a afetar a vida das mulheres. Essas mudanças têm a ver com o advento do amor romântico e o

enfraquecimento do poder patriarcal, que condicionou à mulher a responsabilidade na criação dos filhos. É a partir desse momento que a noção de feminilidade será associada à maternidade. Essa associação entre feminilidade e maternidade foi responsável por consolidar a ideia do papel natural da mulher como mãe e consequentemente condicionar a ela a responsabilidade total no cuidado e criação dos filhos. Ou seja, a função social feminina ficou limitada à maternidade.

Apesar da vinculação direta entre feminilidade e maternidade ter sido desestabilizada com o processo de industrialização e a consequente inserção da mulher no mercado de trabalho, e, posteriormente no século XX, com o advento da pílula anticoncepcional – que permitiu à mulher decidir quando e se gostaria de gerar um filho –, ainda hoje, em nossa cultura, a maternidade tende a ser afirmada como dado muito forte e configurador da identidade feminina, tendo em vista a sua ligação com a dimensão corpórea e com a natureza.

Todavia, ao focarmos nosso olhar sobre como tal experiência é retratada no cinema, vemos ora uma reafirmação dessa associação feminino-maternidade, ora uma desconstrução dessa dimensão essencialista que tende a ser imposta sobre as mulheres.

Nos filmes analisados neste texto, foi possível perceber ainda a inquietude e a insegurança da mulher ao desempenhar este papel novo e se reconfigurar socialmente. Além disso, é possível perceber o medo do desconhecido, da nova vida e do processo de adaptação tanto de si mesma quanto do parceiro. A saúde da criança também gera preocupação, e a fase da gestação, como é ficcionalizada nas produções fílmicas, se configura como um retrato das preocupações que concernem à mulher nessa etapa.

Mas essas produções também oferecem uma centelha de esperança, já que dão à ver que esta sociedade que imputa papéis que precisarão ser absorvidos durante o processo da maternidade também é a mesma que oferecerá apoio. Assim como podemos ver em *No limiar da vida* e *O reino*, aqueles que estão ao redor e no ambiente hospitalar oferecem apoio e condições para que esta gestante e puérpera

possa se reconfigurar e reconstruir seu eu enquanto mãe, mesmo diante de perdas ou de situações não esperadas. Mesmo em *O bebê de Rosemary* a comunidade ampara-a, reafirmando que estarão juntos durante o percurso de criação deste bebê, ajudando-a a amá-lo.

Referências Bibliográficas

ARIÈS, P. História social da criança e da família. Rio de Janeiro: Zahar,1981.

BORSA, Juliane Callegaro. Considerações acerca da relação mãe-bebê da gestação ao puerpério. *Revista Contemporânea – Psicanálise e Transdisciplinariedade*. Porto Alegre, n. 2, abr/mai/jun 2007.

BERGER, P. L; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade:* tratado de sociologia do conhecimento. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações.* Tradução Maria Manoela Galhardo. 2. ed. Portugal: Difel, 2002.

DEBORD, Guy; KNABB, Ken. *Society of the Spectacle*. Translated by Ken Knabb. London: Rebel Press, 2006, pp. 1-18.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme.* Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade.* São Paulo: UNESP, 1993.

KLEIN, Michele Moreira de Souza; GUEDES, Carla Ribeiro. Intervenção psicológica a gestantes: contribuições do grupo de suporte para a promoção da saúde. *Psicologia: ciência e profissão.* [online]. 2008, vol.28, n.4, pp. 862-871. ISSN 1414-9893.

LIMA, Wanderson. Cinema de massa e cinema de autor sob o ângulo da autoria. *E-COM* (Belo Horizonte), v. 5, p. 1-9, 2012.

MILBRADT, Viviane. Afetividade e gravidez indesejada, os caminhos de vínculo mãe-filho. *Revista Pensamento Biocêntrico,* n. 9, p. 111-133, 2008.

MORENO, Patricia Ferreira. Partes do mesmo: o cinema de autor na América Latina ou O terceiro cinema latino-americano. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS* (Online), v. 23, p. 65-88, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural.* 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Sobre o conceito de representação: etnicidade e análise histórica das imagens cinematográficas. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA, 3., 2009, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: Edufop, 2009.

SCHVARZMAN, Sheila. *Cinema brasileiro, história e historiografia*, 24 jul. 2008. Mnemocine. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/120-cinema-brasileiro-historia-e-historiografia>. Acesso em: 10 ago. 2017.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos:* escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ZHANG, Yingjin (org.). *Cinema and Urban Culture in Shanghai,* 1922-1943. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Filmes

NO LIMIAR da vida. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. Inter-American Productions, Nordisk Tonefilm, 1958. 1 DVD (103 min).

O BEBÊ de Rosemary. Direção: Roman Polanski. USA. Paramount Pictures, 1968. 1 DVD (2h 22 min).

O REINO I e II. Direção: Lars von Trier. Dinamarca. Arte, Coproduction Office, Danmarks Radio (DR), 1994-1997. 8 episódios (286 min).

SEMENTE do diabo. Direção: John Frankenheimer. USA. Paramount Pictures, 1979. 1 DVD (102 min).